



Vista de la instalación *Without firm ground. Flusser and the arts*, en el ZKM, Karlsruhe, 2015.

Pensar las imágenes en futuro

Enric Mira

Vilém Flusser (1920-1991) todavía sigue siendo una figura poco conocida en el mundo de habla hispana, a pesar de los cuatro libros y una veintena de artículos ya publicados de entre una vasta producción, mayormente escrita en alemán, y en menor medida en portugués e inglés. Entre nosotros, *Hacia una filosofía de la fotografía*¹ es su libro más difundido —de hecho cuenta con dos traducciones al español, una de la edición inglesa y otra de la edición alemana— lo que ha promovido su imagen como teórico de la fotografía fundamentalmente. En los países anglosajones, en cambio, ha predominado el calificativo más generoso de teórico y profeta

de los nuevos medios, seguramente debido a una mayor influencia de *En el universo de las imágenes técnicas*², una suerte de ampliación del anterior libro, donde esboza, en términos utópicos, una sociedad futura basada en la revolución cultural de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Aún reconociendo la pertinencia de estas dos percepciones, no haríamos verdadera justicia al perfil intelectual de Flusser sino evidenciáramos su condición —y convicción vital— de filósofo: la de un pensador cuyas reflexiones sobre el entramado aparato-operador, las imágenes técnicas o el impacto cultural de los nuevos medios han sido motivos para ahondar en el conocimiento del ser humano, el sentido de su existencia y la posibilidad de su libertad en

1 FLUSSER, VILÉM: *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990 [trad. de la versión en inglés (1984) de Eduardo Molina]. FLUSSER, VILÉM: *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2009 [trad. de la versión en alemán (1983) de Thomas Schilling. Esta edición incluye además una selección de artículos y textos breves del autor]. La edición más reciente se ha publicado con el título *Para una filosofía de la fotografía*, La Marca, Buenos Aires, 2014.

2 FLUSSER, VILÉM: *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, Buenos Aires, Caja Negra, 2015 [trad. de la versión en portugués (2008) de Julia Tomasini. La edición original en alemán es de 1985]. El cuarto libro vertido al castellano es FLUSSER, VILÉM: *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Herder, Barcelona, 1994.

el universo técnico y posindustrial en el que le ha tocado vivir. Un pensamiento filosófico que, en palabras de Claudia Kozak, se sitúa «a caballo entre un humanismo existencialista y un poshumanismo maquínico»³.

Guiado por un nomadismo intelectual poco obediente con los marcos disciplinares y metodológicos establecidos, Flusser no fue ciertamente un filósofo convencional. En su manera de filosofar se barruntan los avatares de una vida de más de treinta años de exilio y desarraigo, desde que por la amenaza del nazismo abandonase su Praga natal en dirección a Brasil. La mayoría de sus escritos están alimentados por un punto de escepticismo, donde la indagación etimológica, los juegos de palabras y los aforismos actúan como recursos preferidos. Se trata de ensayos, a menudo breves, que

y ecléctica le permitió beber de filósofos como Arendt, Buber, Heidegger, Ortega, Wittgenstein o Husserl, literatos como Kafka y Werfel, teóricos contemporáneos como McLuhan y Kuhn o científicos como Einstein y Heisenberg⁴.

De todas estas influencias, la fenomenología husserliana es la que le brindó el equipamiento metodológico más eficaz para despojar la corteza de los fenómenos culturales y tecnológicos, limar los prejuicios que los encubren y, con una determinación crítica radical, elucidar una comprensión más nítida de su naturaleza y su historia. No puede sorprender, pues, su singular posición de *outsider* —tanto geográfica como intelectualmente hablando— dentro del panorama finisecular de las ciencias humanas y sociales, dominado por las diferentes vertientes del posestructuralismo, la actualización del psicoanálisis y los ecos neomarxistas de la teoría crítica.

El texto «Fotografía e historia» es un manuscrito preparado para una conferencia que impartió en la Obere Galerie de Berlín, dentro de un coloquio sobre *Documento e invención* que tuvo lugar en mayo de 1989, en el escenario del 150 aniversario de la invención de la fotografía. Flusser fue un incansable conferenciante, en especial durante su etapa europea, tras años de ejercicio como profesor universitario en Brasil. La documentación gráfica de aquellos años muestra la figura de un intelectual de barba cana y frente despejada en el que se adivina a un orador de mirada

A partir de las aproximaciones de Vilém Flusser a la fotografía entendida como modelo para pensar el mundo, Enric Mira presenta «Fotografía e historia», una traducción sobre las relaciones de las imágenes y sus proyecciones pasadas y futuras.

manifiestan un sincero intento por (re)pensar como de nuevas, ese ramillete de cuestiones objeto constante y reiterado de su preocupación filosófica. El estilo heterodoxo de Flusser, alejado de la costumbre académica de la cita —aún más de la autocita— y la referencia bibliográfica, soslaya las alusiones explícitas a los pensadores —excepto en contadas ocasiones— que, de un modo u otro, gravitan sobre sus planteamientos. Su actitud intelectual abierta

3 KOZAK, CLAUDIA: «Introducción» en FLUSSER, VILÉM: *El universo de la imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, p. 14.

4 Para una aproximación a la vertiente más filosófica del pensamiento de Flusser, véase Stöhl, Andreas: «Introduction» en FLUSSER, VILÉM: *Writings* (Andreas Stöhl, editor), University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002. También FINGER, ANKE, GULDIN, RAINER y BERNARDRO, GUSTAVO: *Vilém Flusser. An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011.

perspicaz y discurso asertivo, por momentos vehemente, siempre envuelto en una personal gestualidad corporal.

En esta ocasión, como en otros escritos de similar factura preparados para su exposición oral, nos encontramos con una argumentación menos detallada de lo habitual en libros y artículos pero que delinea con nitidez los ejes conceptuales del análisis. El texto arranca con una de las tesis centrales desarrolladas en *Hacia una filosofía de la fotografía* sobre la articulación del tiempo de la humanidad en una sucesión de paradigmas tecnoculturales: el de la consciencia mágica propia de las imágenes que emergen en la prehistoria, la posterior aparición de la escritura lineal que rompe con el poder de las imágenes e instaura el tiempo lineal de la historia, y finalmente el paradigma de las imágenes técnicas producidas por aparatos programados que inaugura la poshistoria. Una interpretación que se complementa con el «modelo fenomenológico de la historia de la cultura» expuesto en *El universo de las imágenes técnicas* donde el pensador checoslovaeco analiza el proceso de abstracción —la pérdida de concreción— que va de las imágenes tradicionales que traducen la tridimensionalidad de la realidad en superficies bidimensionales, a la «cerodimensionalidad» —la de los puntos o elementos que conforman las imágenes técnicas— pasando antes por la unidimensionalidad de los textos lineales.

En ninguna de las dos interpretaciones la secuencia descrita es puramente lineal ni progresiva. Para Flusser el transcurso de la cultura humana describe un trazado de solapamientos y, al final, de pliegue, cuando en la poshistoria tiene lugar un retorno a las imágenes. Con la invención de las imágenes técnicas se intenta de nuevo hacer imaginables los textos (re)traduciendo los conceptos en imágenes. Sin embargo, esta reinstauración icónica

no es en realidad una vuelta a las imágenes tradicionales pues existe una divergencia en los procesos de producción y traducción de la realidad de ambos tipos de imágenes. Mientras las imágenes tradicionales se constituyen en su vínculo inmediato con lo fenoménico —es decir, significan la realidad—, las técnicas surgen de la aplicación de textos científicos y solo remiten a la realidad de forma mediada —es decir, en última instancia, significan programas—. Si las primeras abundan en un proceso de abstracción de los volúmenes de lo real, las tecnoimágenes abocarían a su concreción en un trama codificada de puntos —ya sean moléculas de sales de plata o bits—, vacía y sin espesor ontológico. La imagen técnica se presenta como pura superficialidad.

Este punto de tensión es la base teórica sobre la que se articula el texto «Fotografía e historia» y con la que aborda el significado de la fotografía como imagen poshistórica. Para Flusser, la conmemoración del 150 aniversario de la primera imagen técnica de la historia fue la oportunidad para desmontar algunos prejuicios relacionados con el concepto de fotografía pero, sobre todo, fue la ocasión para reflexionar sobre el futuro del medio fotográfico y no tanto para volver sobre su pasado. Un futuro que entonces ya empezaba a dibujarse sobre el horizonte de las tecnologías digitales de la imagen y los medios de comunicación, pero que muy pocos advertían.

Tradicionalmente se ha concebido la fotografía como un registro para la conservación de la memoria, una puerta abierta al pasado y su historia. No obstante, nuestro autor nos enfrenta a una visión desconcertante de la fotografía que, como imagen poshistórica, está relegada de su función documental. De los diferentes argumentos expuestos por Flusser para dar razón de la condición poshistórica de la fotografía, resulta especialmente significativo el

que plantea que las fotografías, a diferencia de las imágenes históricas y prehistóricas, no son copias o visiones del mundo sino proyecciones sobre este. Las fotografías, a pesar de su apariencia, no son una «abstracción» del entorno sino más bien una «visualización» del mismo, esto es, una realización concreta dentro de un abanico de posibilidades programadas en el aparato fotográfico, algo que las imágenes sintéticas evidencian con claridad pero menos las fotoquímicas. De este modo, las fotografías no son en sentido estricto imágenes del pasado sino imágenes del futuro, es decir, no son imágenes históricas sino poshistóricas.

Expresada de una forma más descarnada, la idea de Flusser es que lo relevante de las fotografías no es que nos hagan *creer* que pueden significar escenas de la realidad con absoluta verosimilitud, sino que están programadas para modelar el comportamiento, la percepción y la experiencia futuras de sus destinatarios. Y si esto ocurre no es porque en las fotografías esté agazapada la *ideología* de su productor, sino porque llevan inserto el código del programa de los aparatos que las produjeron, no importa si son analógicos o digitales. La afirmación es desconcertante y polémica, posicionada frente al elenco de doctrinas ontológicas y semióticas aceptadas —y hasta el momento, indemnes— en torno a la naturaleza de la fotografía fotoquímica y la brecha posfotográfica abierta por la imagen digital.

La provocación de Flusser tiene la intención de hacernos conscientes de la confusión, o mejor, de la falta de criterios con la que, como receptores y como productores, nos enfrentamos a la fotografías y a las imágenes técnicas en general. Una falta de criterios que evidencia nuestra vulnerabilidad ante ellas y, a la postre, frente a «la élite cultural de tecnócratas» que gestiona la programación de los aparatos técnicos. Como en siglos atrás, cuando una selecta

clase culta dominaba a una masa de analfabetos. Ahora somos nosotros esos analfabetos «en relación con las imágenes posthistóricas» [sic].

La mirada flusseriana está puesta en lo que será —o podrá ser— la fotografía, no en lo que ha sido. Para atisbar ese futuro reclama la necesidad de una nueva alfabetización visual, nuevos criterios capaces de revisar críticamente aquellos otros criterios —como el de verdad o belleza— con los que habitualmente se leen las fotografías⁵. Es su manera de decir que la prescripción de significado de las imágenes ha de pasar a manos de los individuos que las producen y las perciben, dando a la percepción un sentido productivo y a la producción el de la libertad frente a los códigos programados. Y, como precisa en *En el universo de las imágenes técnicas*, la clave de estos procesos estará en su carácter dialógico y creativo, en su capacidad para generar información —para imaginarla— subvirtiendo los programas de los aparatos.

La perspectiva utópica de los nuevos medios tecnológicos, y del ecosistema de imágenes asociado, puede ser negativa o positiva. Flusser reconoce las amenazas y hace su propuesta crítica de futuro para no seguir *ciegamente* modelos que ya no son operativos en la poshistoria. «El universo de las imágenes que nos rodea y zarandea de un lado a otro, escribe nuestro autor con acierto, acabará cambiando de abajo arriba». Ese cambio ya se ha producido, también muchas de sus «utópicas virtualidades latentes», como la conformación del aparato en un dispositivo expandido de redes telemáticas y de estas como criadero, repositorio y flujo icónico por excelencia. No es tan seguro que, en paralelo, lo hayan hecho los criterios —la nueva consciencia— que Flusser reclamaba para afrontar ese universo transformado de —y por— imágenes poshistóricas.

5 Cf. FLUSSER, VILEM: «Criterios-crisis-crítica» (1984) en *Una filosofía de la fotografía*, pp. 131-142.

Fotografía e historia¹

Vilém Flusser

Hay que diferenciar entre imágenes prehistóricas, históricas y poshistóricas y considerar la fotografía como la primera imagen poshistórica. Las imágenes prehistóricas son las producidas antes de la invención de la escritura lineal. Las imágenes históricas son aquellas que, directa o indirectamente, establecen una relación dialéctica con los textos. Las imágenes poshistóricas condensan textos en la imagen. La diferenciación intenta (entre otras cosas) separar con la máxima claridad posible el pensamiento de la imagen del pensamiento de la escritura.

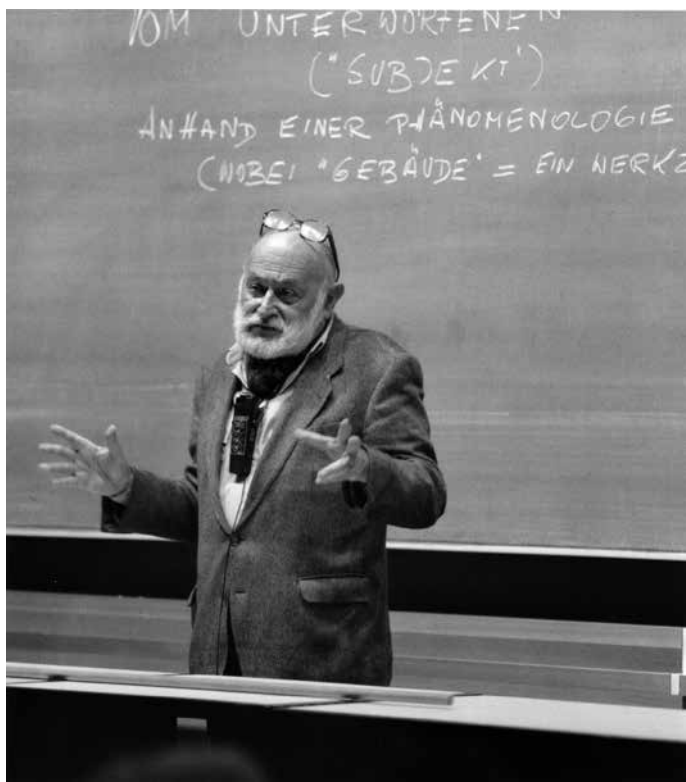
Las imágenes prehistóricas (de las pinturas rupestres a las pinturas murales protohistóricas) son mapas que permiten a sus destinatarios orientarse en su entorno. Sus productores se apartan de su entorno para introducirse en su propia subjetividad. Desde este punto de observación acceden a una visión panorámica de su entorno. Preservan en un recuerdo esa visión fugaz y la encriptan de un modo que permite a otros descifrarla. Las imágenes prehistóricas son representaciones de un mundo subjetivo que se almacenan como recuerdos. Una vez ahí, son codificadas intersubjetivamente. Después, pueden rescatarse de la memoria. Con ello, el sujeto diseñador (*designing subject*) se ve a sí mismo como parte de una tradición intersubjetiva: en gran medida, su código está ya predeterminado.

Esas imágenes se originan a partir de una consciencia mágica y generan en sus destinatarios un comportamiento mágico. La consciencia es mágica porque el entorno, en el que las cosas se afectan entre sí en relaciones recíprocas, se experimenta como escénico: el

ojo sobrevuela la superficie de la imagen y produce relaciones susceptibles de ser revertidas. El comportamiento de los destinatarios es mágico porque las imágenes no se experimentan como una función del entorno, sino el entorno como una función de las imágenes. Existe la consciencia de que el tiempo circula por el espacio para ordenarlo. Y existe un comportamiento que opera para obedecer las estructuras de tiempo y espacio vistas en la imagen.

La escritura lineal (en particular el alfabeto) se inventó para sustituir la consciencia mágica y el comportamiento mágico, por la consciencia ilustrada y la acción histórica. Los textos explican imágenes, despliegan sus escenas en procesos y ordenan las cosas en cadenas irreversibles de causalidad. El entorno puede ser explicado causalmente y manipulado progresivamente. Los textos son instrucciones al servicio de una forma progresiva de enfrentarse al entorno. Su objetivo es justificar todas las imágenes. El objetivo ilustrado de la historia es identificar todos los acontecimientos imaginados como sucesos históricos.

Las imágenes históricas son manifestaciones con las que la imaginación se defiende de esa concepción lineal del mundo que pretende negarla. Esas imágenes penetran en los textos, para ilustrarlos y llenarlos de imaginación. Incluso imágenes que en apariencia no dependen de textos —vidrieras de iglesias, columnas o pinturas al óleo— pueden leerse como ilustraciones de este tipo: se originan en la consciencia histórica pero se oponen a ella con una consciencia imaginativa. Esa dialéctica, por la cual las imágenes se vuelven más



Vilém Flusser fotografiado por Thilo Mechau, 1991.

conceptuales y los textos más y más imaginativos es la dinámica de la historia. Una dialéctica que se interrumpe con la invención de la impresión tipográfica. Los textos se fueron de las manos y las imágenes —convertidas en *arte*— quedaron expulsadas de la vida diaria. Desde aquel momento todos los modelos de percepción y de comportamiento pueden ser encontrados en los textos. En su condición de modelos de experiencia creados por una élite, las imágenes resultan cada vez más difíciles de descodificar, lo que equivale a decir que la cultura se ha dividido en dos ramas desiguales. La rama del texto impulsa la historia hasta la Revolución Industrial y más allá, y la rama de la imagen amenaza con marchitarse a pesar de haber sido transfigurada por el aura benjaminiana.

Esa era la situación cultural hace 150 años. La fotografía se inventó para devolver las imágenes a la cotidianidad, para retornar a

la experiencia las percepciones y el comportamiento que dependen de ellas. Para hacerlo las nuevas imágenes habían de asumir ciertas características de los textos escritos. Al igual que los textos, debían pasar a ser producibles, reproducibles y distribuibles mecánicamente, y su valor había de estar contenido en la información que contenían más que en su base material. Las imágenes debían convertirse en panfletos. Lo que exigía no solo un cambio en la producción de imágenes, sino también de los aparatos. A partir de ahí, los productores de imágenes no pudieron limitarse, sin más, a producirlas, tuvieron que trabajar conjuntamente con los técnicos. Más adelante, debido a los avances de la automatización, los productores de imágenes se volvieron cada vez más superfluos, hasta el punto de que hoy aparatos totalmente automatizados producen, reproducen y distribuyen imágenes, algo que,

aunque no podamos calificar de *arte* en el sentido moderno del término, lleva aparejado unos poderosos modelos de experiencia.

La fotografía ha permitido superar la división de la cultura en científico-técnica y artística: es posible experimentar en la imagen la perfección científica y el comportamiento técnico. Dicho esto, la imagen ha seguido siendo imagen. Estructuralmente, es anti-histórica. No experimentamos nuestro entorno a través de imágenes como proceso, sino como escena. Incluso cuando ordenamos imágenes linealmente (como en una película o en un vídeo), experimentamos el entorno no como proceso, sino como una secuencia de escenas. Actuando no histórica sino mágicamente, podemos cortar y pegar las imágenes una detrás de otra. Es cierto que la fotografía ha conseguido llevar la imagen a la historia, pero al hacerlo ha interrumpido el curso de esta. Como diques en medio de la corriente de la historia, las fotografías bloquean los acontecimientos históricos. De ahí que podamos ver la fotografía como la primera imagen poshistórica.

Las fotografías son imágenes técnicas: se producen, reproducen y distribuyen por medio de aparatos, y quienes diseñan esos aparatos son técnicos. Los técnicos son personas que aplican enunciados científicos al entorno; al observar esos enunciados descubrimos que están codificadas con números y no alfabéticamente. Los aparatos fotográficos se basan en ecuaciones de mecánica, química y óptica. Sin embargo, el portador de la consciencia histórica es el código lineal del alfabeto y no el código de números. En el código numérico, una consciencia formal, a-histórica y calculadora se articula a sí misma. No tiene sentido afirmar que a las seis en punto uno más uno serían cuatro. En consecuencia, las fotografías son imágenes poshistóricas no

solo porque se interponen, como diques, en el flujo de la corriente de la historia, sino porque su generación depende de un pensamiento a-histórico y poshistórico, lo que equivale a decir un pensamiento calculador, formal.

La consciencia histórico-procedimental (progresiva) había empezado a agotarse mucho antes de la invención de la fotografía, es decir, cuando se hizo evidente que el entorno es indescifrable pero calculable. A partir de aquel momento (al menos a partir de Descartes), los números empezaron a separarse del código alfanumérico y a afirmar su autonomía (por ejemplo, como geometría analítica y como cálculo diferencial). Desde entonces, la mayoría de los modelos de percepción y comportamiento se han codificado numéricamente y debemos al aparato fotográfico esa codificación del comportamiento. El pensamiento numérico es atemporal, pues percibe el entorno como una masa de partículas en la que, accidental o deliberadamente, se forman unas agrupaciones. El orden en el entorno (si es que existe) solo se formula estadísticamente. Evidentemente, hay una tendencia fundamental a la pérdida continua de la forma, una tendencia hacia la entropía susceptible de utilizarse como medida de tiempo. Las fotografías son unos agrupamientos negativamente entrópicos producidos intencionalmente. La entropía negativa puede llamarse *información*. Desde el punto de vista de la consciencia formal, las fotografías constituyen una información intencionalmente producida a partir de un enjambre de posibilidades aisladas. Es decir, que las fotografías difieren, en principio, de las imágenes prehistóricas. Las imágenes prehistóricas son visiones del mundo (copias del entorno); las fotografías, posibilidades

computadas (modelos, proyecciones sobre el entorno). Esa es la verdadera razón de que haya que considerar las fotografías como imágenes poshistóricas.

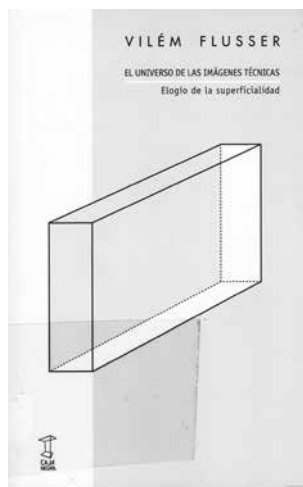
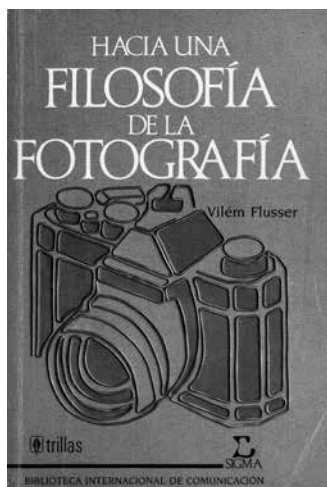
La fotografía es tan solo la primera de esas imágenes poshistóricas. En ejemplos más recientes de esas imágenes (por ejemplo, en imágenes sintéticas), el aspecto de la computación resulta más fácilmente reconocible. Pero es también evidente en las fotografías. En estas, el cálculo de puntos (como las moléculas de los compuestos de plata) es tan evidente como la computación de esos puntos en las imágenes sintéticas.

No se trata realmente de superficies (a la manera de las superficies prehistóricas e históricas), sino de mosaicos. Por ello, si queremos ser precisos cuando hablamos de fotografías habremos de emplear el término visualización, y no el de imaginación. Pues la imaginación es la capacidad de salirnos del entorno y crear una imagen de él, mientras que la visualización alude a la capacidad de convertir un enjambre de posibilidades en una imagen. La imaginación es consecuencia de una abstracción del entorno; la visualización, el poder para concretar una imagen a partir de posibilidades. Las fotografías son poshistóricas porque, en lugar de abstraer, concretan. A menudo poseen apariencia de copias (confundiéndose, por ello, con ellas) pero, en términos estructurales, son en realidad proyecciones.

Dicho lo cual, el nivel de consciencia (esto es, el nivel de consciencia formal, calculadora) que hizo posible el surgimiento de los aparatos fotográficos, no ha llegado aún a ser común. La mayoría de nosotros (incluyendo muchos fotógrafos) nos encontramos todavía atrapados en una consciencia ilustrada, histórica y de progreso. Las fotografías se reciben con una consciencia distinta de la consciencia

productora de los aparatos (en el campo de las imágenes sintéticas esta discrepancia reviste menos dramatismo que en el de las fotografías). A esa discrepancia podríamos atribuir casi todo cuanto se ha dicho y escrito sobre la fotografía. Las fotos no son recibidas como proyecciones, esto es, como imágenes del futuro, sino como copias de escenas, es decir, como imágenes del pasado. Y comúnmente se asume que las fotografías ilustran (documentan) sucesos tratándolos como si fueran imágenes históricas. La consecuencia de esta confusión entre los programadores de los aparatos de foto-producción y foto-distribución y los destinatarios de las fotografías es totalmente característica de la situación cultural presente.

Las fotografías están programadas para modelar el comportamiento futuro de sus destinatarios. Por ello no son solo modelos de comportamiento, también de percepción y de experiencia. Los programadores de fotografías (desde su punto de vista, fotógrafos, mientras no sean reemplazables, no son sino factores humanos contruidos en el interior del aparato) sobrevuelan la historia, proyectando un futuro potencialmente alternativo. En cambio, para los destinatarios las fotos no son puntos de partida de programas a desarrollar en el futuro, sino puntos finales de la historia. Para los destinatarios de fotografías, la historia lineal avanza en la dirección de las fotografías donde estas fueron tomadas (merece la pena examinar más detenidamente el término *tomar* en un contexto diferente). Para los destinatarios es como si la corriente de la historia fluyera en las fotografías ahí donde (a causa de la reproducibilidad) puede volver sobre sí misma, repitiendo con ello su camino a la eternidad. Como si la meta de todos los textos fuera su transcodificación en imágenes de apariencia fotográfica y como si esos textos

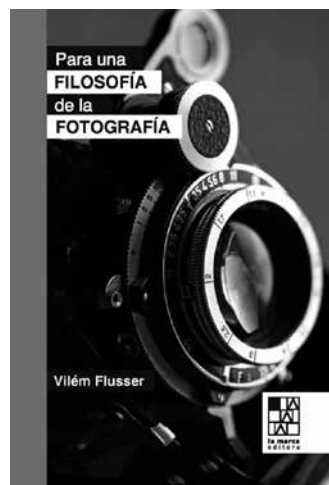
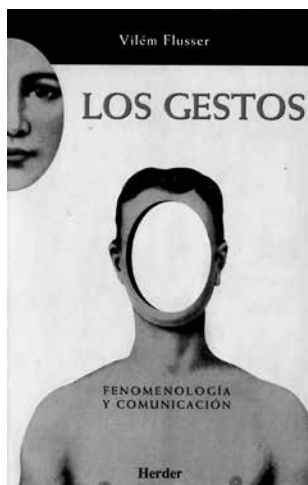


se *reconciliaran* en ese tipo de imágenes. El comportamiento de los destinatarios de las fotos expresa cómo las entienden estos: ser fotografiados es el objetivo de todo cuanto hacen. Para esos tipos de destinatarios la imagen no es modelo del futuro; más bien, ellos (y su entorno) serán inmortalizados en la imagen.

Se trata de una confusión oportuna para los programadores. Al conducirse en sintonía con la función de las imágenes, los destinatarios se convierten en funcionarios de los programas de modelado. Como decíamos antes, esta confusión se basa en una lectura falsa de las fotografías, entendidas como transcodificación de textos (de historia lineal) y no como materialización de algoritmos. Así, los destinatarios de fotografías permanecen ciegos frente al nuevo nivel de consciencia en el que las fotografías han sido programadas, lo que hace que los programadores se conviertan en una élite cultural de tecnócratas, operadores de medios y creadores de opinión que manipulan una sociedad inconsciente.

Existen paralelismos con esta situación cultural de hoy. Cuando se inventó la escritura lineal (hacia la mitad del Tercer Milenio a. de C.), la consciencia histórico-causal de los escribas estaba igualmente reservada a una élite reducida mientras las masas continuaban viviendo en un nivel mágico. La situación dio lugar a la autocreación de una clase dominante de *literati* (que va de las dinastías egipcias a los Padres de la Iglesia medievales) y las masas analfabetas fueron forzadas a obedecer los textos sin poderlos descodificar. También nosotros somos analfabetos en relación con las imágenes poshistóricas, igualmente incapaces de descodificar el *software* que las genera. Con la invención de la imprenta se rompió la hegemonía de los *literati*: todo el mundo devino *literatus*. Lo mismo es posible hoy: todo el mundo puede convertirse en programador.

Las fotografías no son más que la primera de las imágenes poshistóricas. En su caso, la adquisición de los códigos en los que la nueva consciencia se articula a sí misma es una tarea



más ardua que en el caso de imágenes más desarrolladas, como las sintéticas. Dos aspectos de la fotografía la dificultan. Primero, las fotos parecen copias más que proyecciones. A primera vista la fotografía de un avión no revela que, igual que una imagen sintética creada por ordenador, significa la imagen posible de un avión más que una imagen dada. En segundo lugar, la foto parece estar hecha por un fotógrafo que hace funcionar el aparato más que por un especialista de software programando el aparato. La naturaleza proyectiva y computerizada de la foto es menos obvia que en las imágenes sintéticas. Y sin embargo, es precisamente por eso que aprender a fotografiar en el sentido de proyección poshistórica puede resultar extraordinariamente liberador. Porque las fotografías se encuentran en el proceso de salirse del papel y de los químicos para adentrarse en campos electromagnéticos, existen ya numerosos enfoques de cómo aprender a fotografiar. Así, el universo de imágenes que nos rodea y nos zarandeja de un lado a otro acabará cambiando de abajo

arriba. Ya no tendremos que seguir ciegamente esos modelos. En lugar de eso, estaremos activamente involucrados en su producción. Será un universo por el que proyectarnos desde el presente y hacia el futuro.

Aunque la fotografía se inventó hace ya 150 años, hasta ahora no nos habían sido reveladas sus utópicas virtualidades latentes. Por ello son numerosas las razones culturales y políticas que hacen importante nuestro encuentro de hoy: además de para echar un vistazo a esos 150 años (y a lo que se conoce como historia de la fotografía), es también una oportunidad para mirar al horizonte que se abre ante nuestros ojos (a la poshistoria que se articula ella misma en la fotografía y sus sucesores).

* FLUSSER, VILÉM: «Photography and History» (1989) en *Writings* (Andreas Ströhl, editor), University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, pp. 126-131. Publicado con el permiso de Miguel Flusser.